IL FUTURO DEL CLASSICO

Salvatore Settis

1. Il “classico” nell’universo del “globale

1967, in una lezione Momigliano pone un interrogativo riguardo il classico: “Perché si studia la storia antica?”.

1- Tutte le vicende degli uomini in ogni tempo e luogo meritano attenzione e studio;
2- Le tracce del nostro passato sono così imponenti da incuriosirci, ci obbligano a studiare il passato per capir meglio noi stessi;

Se stiamo alla prima risposta è indifferente quale storia di quale popolo studiare, se stiamo alla seconda per ogni popolo è importante e significativo studiare la propria storia. Dunque un Europeo dovrebbe studiare la storia degli antichi Romani, Greci, Ebrei e Cristiani.

MA in un’epoca dominata dalla globalizzazione il passato greco-romano è più nostro dei cinesi? Vale ancora il bivio posto da Momigliano?

Il “classico” conterrebbe le radici comuni e dei valori fondanti della civiltà occidentale e di matrice Europea, come la Democrazia. Tale immagine, scontata, si consolida sempre più mentre proprio in occidente lo studio del classico diminuisce sia nella cultura condivisa sia nei percorsi formativi.

Tuttavia dal “classico” si attinge sempre, ma in modo frammentario, con citazioni fatte a caso che tuttavia hanno un valore legittimante nel discorso. La selva delle citazioni mascherano la scelta di ignorare il classico ma ancor peggio questo atteggiamento innalza la cultura classica su un piedistallo, la estirpa dalla storia, la usa come bandiera della superiorità della cultura occidentale rispetto alle altre.

Es. Hayao Miyazaki autore di manga e anime giapponesi chiama la protagonista di un suo fumetto Nausicaa. Dopo la strage delle Torri Gemelle il mullah Muhammad Omar Paragona l’America a Polifemo e il suo nemico a Nessuno (Odisseo).

Queste citazioni sono sconcertanti perché vengono da un contesto molto lontano dalla cultura di origine di tali citazioni e perché vengono estrapolati singoli elementi di un tessuto compatto (come può essere la narrazione Omerica) e utilizzati come tipico citazionismo postmoderno.

Ma quindi Omero è davvero più nostro che dei giapponesi o musulmani?

Il continuo arretrare dello studio della cultura greca e latina induce a interrogarsi sulla natura del "classico" e a chiedersi se ha ancora una funzione o se debba sopravvivere solo nell'ambito degli specialisti.

Il passato viene rievocato solo a scopo strumentale, il passato viene assimilato nel presente, si tende a non riconoscere o minimizzare le differenze (nello spazio e nel tempo), Nezar Al Sayyad scrive che l'Europa sta abbandonando la propria memoria storica e non sa più vedere se stessa come un prodotto storico e identifica la pripra tradizione solo nella modernità.

La storia diventa un serbatoio di exempla e il "classico" ricopre un ruolo rappresentativo in quanto tutto ciò che è etichettabile come classico si presta all'uso occasionale come exemplum.

2. La storia antica come storia universale

Roma e il suo Impero sono stati modello per quello di Bisanzio, di Carlo Magno, Federico II, Carlo V, Napoleone. Roma diventa sede della Chiesa Cattolica perché era la capitale dell'Impero. Eppure le rivendicazioni di "classico" autentico, originale, puro, puntano sulla Grecia che era in realtà una provincia romana e non raggiunse mai ai tempi della sua indipendenza l'estensione dell'Impero romano.

I romani a volte appaiono solo come i mediatori della grande cultura greca, greci di "secondo grado".

Dunque quella della Grecia viene maggiormente riconosciuta come una storia universale, madre dei valori fondanti della cultura occidentale, tuttavia ha avuto bisogno della mediazione culturale, dell'impalcatura istituzionale, militare e politca romana perché questa si diffondesse e si radicasse nello spazio e nel tempo.

Graecia capta ferum victore fecit, et artes intulit agresti Latio

MA quale può essere il posto degli Antichi in un mondo caratterizzato dalla mescolanza dei popoli? Che senso ha cercare radici comuni nell'antico quando ognuno è preoccupato a distinguere le proprie origini da quelle dei vicini? Con quale presunzione possiamo chiedere ad altri popoli di riconoscersi nei greci e nei romani quando non vogliamo riconoscerci nei loro antichi?

Finché si cerca di fare della storia Europea una storia universale allora l'antico rischia di diventare il prototipo di una cultura destinata a soccombere.

Bisogna dunque distinguere i valori della grecità e della romanità classica dall'uso che ne è stato fatto per legittimare l'egemonia dell'Occidente.

Il classico tuttavia viaggia a due velocità diverse:

1. La cultura corrente punta a tramandarlo nella sua immagine rotonda e impeccabile
2. La scienza dell'antichità tende a enfatizzarne le crepe, le contraddizioni, fa emergere le molteplicità della cultura classica.

Quello che risulterà da questo studio e uso del classico potrà dirsi ancora classico?

3. Il "classicismo" e il "classico": un percorso a ritroso

Che cosa vuol dire classico?

Come è nato, come si è sviluppato e come si è sviluppato il concetto stesso di classico?

Di civiltà con radici classiche c'è solo la nostra o ve ne sono altre?

Il classico e il classicismo sono concetti occidentali o esistono paralleli equivalenti in altre culture?

L'eredità greco-romana è veramente più nostra che dei cinesi, giapponesi o indiani?

Il concetto di classico è di per sé statico in quanto designa un periodo di tempo concluso, per definizione. "Classico" e "classicismo" sono due concetti che si spiegano e legittimano mutuamente, sebbene esista anche in altre culture (es. Cina o India) una forma di culto per l'antico, mancano fenomeni di ritorni ciclici di esso che invece è peculiare della tradizione occidentale.

I termini "classico" e "classicismo" in riferimento all'antichità greco-romana sono nettamente distinti: il classico viene prima e designa ciò che è originale e paradigmatico ed è modello per i vari "classicismi" che vengono dopo.

Paul Valéry scrive "l'essenza del classicismo è venire dopo. L'ordine presuppone un certo disordine che viene a sistemare".

Tuttavia lo stesso termine "classico" non è univoco, molto spesso infatti si intende per classica solo l'arte e la civiltà greca, ma non quella romana.

4. Il "classico" come discrimine, fra postmoderno e moderno

Inclusione di segmenti o elementi staccati di origine classica o neoclassica è tipica del postmoderno, soprattutto in architettura.

Es. Donnelley Building, Chicago di Ricardo Bofill architetto che definisce il suo stile come *modern classicism*, grattacielo a base quadrata caratterizzato da quattro frontoni posti sulla sommità.

I progetti del postmoderno non intendono promuovere un “ritorno” al classico o istituire una gerarchia di valori in cui gli elementi architettonici “classici” debbono avere un ruolo privilegiato, ma al contrario fanno riferimento a un modello storico semplificato che divide e mette in opposizione il moderno da tutto ciò che viene prima, preso in blocco, senza distinzioni temporali: il “classico” vuol dire semplicemente pre-moderno, e il postmoderno ne è una ripresa.

Questa ripresa può essere vista in due modi:

1- Il postmoderno consapevole della morte della modernità si rifà allìantico per la costruzione di un nuovo linguaggio
2- Quelle postmoderne sono solo citazioni autoreferenziali di elementi classici o neoclassici che si innestano su un tessuto di razionalismo modernista. (Ipotesi sostenuta dall’autore)

Dunque nel linguaggio postmoderno le citazioni classiche hanno il solo ruolo di separare il postmoderno dal moderno. Il classico è uno dei tanti stili che vivono insieme nell’architettura postmoderna e anzi il classico originale e le sue varie riprese (dal rinascimento al neoclassicismo) vengono confusi in un unico stile.

In questo senso le riprese classiche del postmoderno non valgono come u ritorno all’ordine, né come un invito a meditare sullo spessore storico della tradizione. Anzi queste riprese si possono inserire sempre in quel clima di citazioni frammentarie che rendono il “classico” un serbatoio di segmenti colti decontestualizzati da usare in modo arbitrario.

Il postmoderno segna non una nuova stagione del classico quanto la sua fine, lo volgarizza e banalizza.

5. Il “classico” fra gli stili “storici”: la vittoria del dorico

Nel XX sec. il movimento moderno, soprattutto in architettura ripudia gli stili storici in favore di un’architettura delle volumetrie semplici e essenziali, non a caso nel 1910 Adolf Loos tiene una conferenza dal titolo “Ornamento è delitto”: si tratta di una scelta, estetica ma anche etica e politica che promuove un’architettura essenziale e soprattutto funzionale. La decorazione è vista come freno alla spinta creativa dell’architetto e come un ossequio inerziale a una tradizione ormai stanca.

Nel XIX sec. invece lo storicismo si avvaleva di un linguaggio artistico pieno di conoscenze storiche. Si trattava di un vocabolario attento ai diversi linguaggi artistici che si erano stratificati nella tradizione europea, ma non era esente da artificiali revival (bizantino, gotico, rinascimentale, barocco) che venivano usati a seconda

della funzione dell'edificio pubblico e privato che andava costruito. Ai vari stili europei si aggiunsero anche stili esotici (dal neoassiro al japonisme).

Lo storicismo del XIX sec. è caratterizzato da una purezza nella scelta dello stile storico più adatto e dall'eclettismo, una libera giustapposizione di elementi di stili storici diversi, ne è un esempio il Ring di Vienna, costituito da un insieme di edifici ognuno con il proprio stile storico ma che nel loro insieme offrono un panorama architettonico eclettico.

In questo clima di eclettismo e storicismo dunque il classico può sembrare che sia usato allo stesso modo degli altri stili senza che abbia una rilevanza propria, ma bisogna considerare la maggior parte degli stili storici utilizzati erano comunque pieni di elementi di matrice "classica" in modo consapevole e a volte anche programmatico.

In questo periodo avanzano in architettura nuove possibilità tecnologiche che si andavano a coniugare con il riuso dei vari stili storici: le prime per la struttura tettonica dell'edificio, i secondo per la pelle dell'edificio dato.

Il movimento moderno (XX sec) vede negli stili storici solo ornamenti che coprono la struttura portante degli edifici, erano sovrastrutture ornamentali: l'ornamento era delitto in quanto negava la tettonica deli edifici. L'uso degli stili storici era visto come "inaccettabile anacronismo", il classico non sfuggiva da questa condanna.

Tutta via anche il nuovo razionalismo aveva bisogno di modelli a cui fare riferimento: il dorico si trasformò nell'espressione della purezza e semplicità, era l'essenza stessa di una grecità primordiale e incorrotta.

Si congiungevano al massimo grado struttura tettonica e ricerca formale.

Es. progetto di Adolf Loos 1922 per la sede del Chicago Tribune, era un grattacielo a forma di gigantesca colonna dorica.

Il classico era inteso come una tabula rasa, come una necessaria forma di partenza, non un vincolo ma uno stimolo. Il classico, e nello specifico lo stile dorico era sinonimo di modernità, questi due opposti temporali erano messi a paragone.

Es. Le Corbusier "i templi dorici trasmettono un'impressione di acciaio filettato e polito, una meccanica delle forme plastiche realizzata nel marmo con lo stesso vigore che noi abbiamo imparato a praticare nelle macchine".

6. Il "classico" non è "autentico"

Nel XIX sec. gli storici dell'arte antica (soprattutto tedeschi) avevano costruito un'Archeologia dell'arte basata sullo studio delle fonti letterarie e sull'analisi dei monumenti per arrivare agli originali perduti dell'arte greca. Infatti a soccorrere la mancanza degli originali c'erano sempre state le copie di età romana.

Il Corpus delle "statue di Roma" che era nato nel Rinascimento (si era andato accumulando nelle collezioni private, nelle gallerie, accademie e poi nei musei) era diventato da testimonio della gloria dei Romani a documento dei Greci. Il futuro delle statue si giocava tutto sulla distinzione forte fra "greco" e "romano".

La scoperta nel 1875 dei frontoni di Olimpia (scavi tedeschi) aveva sconvolto la visione che avevano gli archeologi dell'arte greca. Alla storia ricostruita tramite le fonti antiche (principalmente Plinio il Vecchio) fatta di nomi di autori si andava contrapponendosi una storia senza nomi degli originali, a partire dalla scoperta dei *kouroi* e delle *korai*.

Sembrava però che solo negli originali senza nome e mutili si poteva riscontrare la vera essenza dell'arte greca, si privilegiava dunque l'autentico sulla copia e la grecità piena e non quella periferica (Magna Grecia).

C'era dunque una predilezione del frammento sull'intero: il frammento secondo Adorno possedeva un carattere assoluto di "modernità", perché (secondo Valéry) il frammento ha in sé un'invincibile necessità, è un germe di qualcosa, ha la spinta ossessiva di essere completato, acuisce lo sguardo dell'osservatore è dunque moderno.

In questo clima si andava delineando un contrasto:

1. Da un lato si identificava la classicità nel corpus delle statue di Roma, l'antichità era un blocco unico di greco e romano.
2. Dall'altro si ricercava l'autenticità classica antica negli originali specialmente arcaici emersi nella terra greca incontaminata.

L'arcaico costituiva la nuova e originaria grecità, poteva suscitare ribellioni ma anche pensieri inediti sul presente e sul futuro.

Seguendo la scia di Nietzsche iniziava ad avere valore fondativo non più il classico come era inteso ma l'autentico: l'autentico non poteva essere come il classico era stato interpretato cioè più naturale della natura stessa, ma affine al primitivo, gli archeologi iniziano a cercare l'autentico nell'arte cicladica e arcaica e non più nel vacillante canone classico.

Si iniziano a vedere le diverse sfaccettature di "classico" a seconda della zona geografica, alcuni definiscono periferica e non classica l'arte per esempio della Magna Grecia o della penisola italica, altri invece vollero riconoscere in quest'arte qualcosa di sperimentale che Pirro Marconi definisce "anticlassico" (aclassico o eteroclassico in seguito definito da altri studiosi).

Il classico come era stato definito nel secoli precedenti non bastava più, servivano percorsi alternativi perché esso potesse alimentare il moderno. Per mettersi in sintonia con le avanguardie doveva accogliere anche le deviazioni dell'arte antica, le sue espressioni più periferiche.

7. "Classico" greco contro "classico" romano

Oltre al solco fra il dorico e gli altri stili, le copie romane e gli originali greci arcaici si era formata un'altra spaccatura nel mondo degli studiosi della classicità: quella fra l'arte romana e l'arte greca.

Per il Winckelmann l'arte romana era stata vista come una ultima fase dell'arte greca, rappresentava la sua decadenza.

Per Wickhoff e Riegl l'arte romana andava invece rivalutata. Andava giudicata non a partire dall'arte greca che l'aveva giudicata ma dall'arte medievale che la seguirà. Riegl e Wickhoff ribaltano l'idea di decadenza in qualcosa di positivo in quanto i germi dell'arte medievale provengono dall'arte tardoromana. Questa viene spiegata con il concetto di Riegl di Kunstwollen (intenzione artistica) cioè l'espressione di una cultura nel suo momento storico.

L'allontanarsi dei Romani dai Greci viene analizzato come un processo di creazione di un nuovo linguaggio artistico: (Wickhoff) l'esaurirsi del naturalismo greco corrisponde, a Roma, con la nascita della rappresentazione illusionistica della realtà.

Riegl individua tre modalità rappresentative nell'arte figurativa antica:

1. Miope, che va vista da vicino propria dell'arte egiziana
2. Vista normale, propria del naturalismo dell'arte greca
3. Presbite, che va vista da lontano propria dell'arte tardo-romana e di tutte le correnti a venire fino all'impressionismo.

L'arte tardo-romana secondo Riegl deve far fronte alla necessità di comunicare a un vasto pubblico e rispetto all'arte greca introduce la terza dimensione attraverso la rappresentazione pittorica di volumi cubici concepiti per una visione a distanza.

Ma l’arte romana prima delle considerazioni esposte da Riegl e Wickhoff (scuola di Vienna) può o no considerarsi classica? Per Winckelmann l’arte romana era appunto decadenza dell’arte greca, o meglio “un’arte greca sotto i Romani”.

Tuttavia nel Rinascimento Vasari in “Vite” descrive l’arte romana come il culmine dell’arte antica contrapponendola all’arte medievale. L’arte antica era vista in blocco e la sua decadenza era vista come un’improvvisa catastrofe (il medioevo) che come un lento processo storico.

Tornando a Wikchoff e Riegl, questi non volevano ripristinare l’idea del Vasari o comunque riconoscere di nuovo classicità all’arte Romana, quanto rivalutarla per sue potenzialità espressive manifestate poi dall’arte medievale.

Quindi sia nella visione del Winckelmann che in quella dei due viennesi l’arte romana non è classica, si contrappone all’arte greca inglobandone tuttavia elementi significativi.

Dunque è innegabile che nell’arte romana convivano elementi di derivazione greca e elementi propri romani. L’arte romana è “bipolare”: contiene elementi “aulici” di matrice greca e elementi “plebei” che si allontanano dai canoni classici (visione teorizzata da Bianchi Bandinelli), l’arte romana è in bilico fra classico e non-classico.

Nel 700 gli studiosi si dividevano in due fazioni: chi rivendicava il classico anche ai romani, chi lo considerava puramente greco.

La scoperta dei templi di Agrigento e Paestum aveva alimentato la linea ellenocentrica, in quanto erano stati costruiti con parametri incompatibili con quelli vitruviani, considerati fino ad allora universali. La Grecia viene aggiunta alle mete del Grand Tour (limitato solo all’Italia) per opera della Society of Dilettanti fondata nel 1732.

Nel 1764 Winckelmann pubblica Storia dell’arte dell’antichità in cui innalza ancora una volta l’arte greca a paradigma per gli artisti e per l’educazione d’élite.

1788-1791 viene costruita a Berlina la porta di Brandeburgo in stile dorico sul modello delle architetture dell’Acropoli di Atene (Langhans).

Tuttavia la linea ellenocentrica non riuscì a spodestare del tutto quella filo-romana: il Greek Revival era stato preceduto dai Palladians che attraverso Andrea Palladio risalivano a esempi Romani. Un esempio architettonico “filo-romano” è il Walhalla (1830-1842) opera di Leo von Klenze che è un tempio dorico ispirato al Partenone, ma in realtà il primo progetto di Karl von Fischer era un pantheon alla romana preceduto da un portico dorico alla greca.

[il Walhalla era un tempio che doveva ospitare busti e tavole commemorative di personaggi eminenti della Germania, fu voluto dal re di Baviera Luigi I]

L'incisore Piranesi rivendica il primato dell'arte e dell'architettura romana affermandone le sue origini autoctone derivate dall'arte etrusca e non da quella greca, ma quella di Piranesi era purtroppo una linea perdente.

8. "Classico", libertà, rivoluzioni

Lo scontro "Greco" – "Romano" andava oltre preferenze artistiche e architettoniche ma era un vero e proprio scontro di ideali.

Le virtù romane avevano incorporato precetti greci (per esempio lo stoicismo che ebbe grande fortuna a Roma) ma comunque ci sono noti attraverso fonti latine prima che greche che quindi hanno "romanizzato" gli ideali greci.

Per esempio l'opera di Plutarco "Vite parallele" analizza in parallelo le virtù e i vizi di personaggi greci e romani, si tratta di un'opera scritta in greco ma in età romana e dunque un'opera sugli Antichi ma mediata dai Romani.

Nel 700 Socrate (greco) viene visto come un modello di virtù civica ma attraverso Catone (romano), dunque è un Socrate "romanizzato".

Questa unità, queste culture parallele di greci e romani, nel corso del 700 scoppia e romani e greci vengono visti come modelli contrapposti. L'arte greca diventa il nocciolo non solo della visione della forma ma anche della vita e del mondo.

Tuttavia il problema dell'arte greca era che era più nota dalle fonti che dai monumenti, e proprio l'analisi delle fonti fu essenziale per la scrittura del Winckelmann della sua Storia dell'arte dell'antichità unita ad una "interpretazione dell'occhio". Il Wnckelmann costruisce la sua storia attraverso le statue di Roma cercando l'anima greca, la sua opera non è solo un documento per studiosi ma una matrice di ideali estetici ed etici (dedotti dall'arte greca) che dovevano essere fondamenti educativi.

La bellezza dell'arte greca derivava, secondo W., dal rapporto del popolo greco con la natura (e da qui il naturalismo tipico) ma anche dal regime politico in cui viveva: l'arte rappresentava il luogo di equilibrio della civiltà greca.

Il W. distingue 4 fasi nella storia dell'arte greca ordinandole in un andamento parabolico:

- Lo stile antico
- Lo stile elevato

- Il bello stile
- Lo stile degli imitatori seguito dalla decadenza finale.

Sebbene ci fossero stati dei precedenti scritti sulla storia dell'arte greca quello di W. fu sicuramente il più incisivo. Egli esaltava la libertà greca come il periodo in cui l'arte toccò le sue vette e condannava la fine di questa libertà (l'asservimento della Grecia a Macedoni e Romani) come l'inizio di decadenza della sua stessa arte. Più che un'analisi di vicende storico artistiche, l'opera del W. fu una profezia per il futuro che ebbe tanto successo in quel periodo storico in cui si facevano avanti i primi sentimenti antiassolutistici, non a caso la stessa Francia durante la Rivoluzione francese chiamo in causa gli ideali espressi dal W.

Sebbene la libertà greca fosse molto diversa dalla libertà moderna, il W. riuscì a promuovere tali ideali e la possibilità di liberazione individuale tramite l'esperienza estetica.

9. Il "classico" come repertorio

Gli artisti del neoclassico ripudiavano dunque il rococò e si rifacevano programmaticamente alla Grecia sia nell'arte che nella morale e nella politica. Secondo Diderot arte e scienza dovevano lavorare insieme per il miglioramento della società promuovendo l'iniziativa individuale. Soprattutto dopo la Rivoluzione l'arte aveva il compito di evocare dall'intimo di ciascuno la moralità e l'istinto di libertà (insite nella natura umana secondo gli uomini del 700), la natura è la fonte purissima delle virtù repubblicane.

Levesque si pone il problema estetico della miglior costruzione delle immagine per parlare nel modo più efficace "all'anima del popolo", il vocabolario universale di posizioni, composizioni, gesti, passioni si trovava nell'arte greca ("classica"), prodotta da un popolo in piena sintonia con la natura.

Il pittore David si mostrò subito in linea con il pensiero di Levesque, sotto suggerimento di un suo amico antiquario era neessario per gli artisti lavorare in stretto rapporto con gli antiquari per apprendere al meglio le tecniche compositive dell'arte antica. L'arte antica era vista come una scrittura geroglifica in cui ogni gesto corrispondeva a un significato immediatamente comprensibile a tutti poiché conforme alla natura.

Es. nel Leonida alla Termopili di David, la figura di Leonida è ripresa da una gemma riprodotta dal Winckelmann interpretata come "Aiace che medita sulla morte di Achille"

Si riteneva dunque che fosse necessario riproporre l'arte classica come un vero linguaggio di natura efficace nel comunicare alle masse anche di illitterati.

Questo progetto dell'arte come tecnologia morale e dell'arte greca come linguaggio universale era destinato a fallire per quanto riguarda il popolo e la massa non acculturata, ma tuttavia aveva rilanciato l'idea che si potesse attingere ai monumenti antichi come a un repertorio fisso e pronto al riuso, dunque "classico".

10. "Rinascimento dell'antichità"

Gli artisti, soprattutto italiani, trovarono semplice attingere dall'antico perché le sue spoglie erano sotto i loro occhi, primi fra tutti i sarcofagi romani riusati nel Medioevo all'interno delle chiese.

Nicola Pisano come Raffaello nella Deposizione attinse dal sarcofago Meleagro.

Maturò negli artisti la coscienza di una insufficienza di repertorio che andava arricchito da quello antico sia per i gesti, le figure, le composizioni sia per i miti e gli eroi. Quella della ricerca di novità nel classico divenne una corsa febbrile, ma comparando e studiando sculture antiche gli artisti del Rinascimento si accorsero che anche il patrimonio classico era un repertorio di schemi fissi. Gli artisti rinascimentali ripresero il repertorio classico e lo riattualizzarono proprio per la sua potenza espressiva e per l'aura di *auctoritas* che legittimava le loro opere.

Rinascimento e rinascenze (Erwin Panofsky)

11. Il "classico" prima dell'"antichità classica"

Il termine "classico" entra in circolazione fra il 500 e 600, prima il termine per contrapporre greci e romani ai presenti era "antichi" e "moderni". Non a caso si parla del Rinascimento delle antichità (Renovatio dell'antico), cioè il progetto di creare imitando l'antichità classica una nuova classicità dei moderni.

L'opposizione antiqui e moderni inizia a presentarsi nella lingua latina nel XIII e XIV sec., ma Antiquus non aveva un significato cronologico ma un significato etico-politico che intendeva far rivivere nel presente le virtù degli antichi.

Lorenzo Valla usa il termine antichi riferendosi alla lingua, contrapponendo l'eleganza del latino antico al goffo latino medievale. Rifarsi agli Antichi voleva dire esercitarsi a scrivere come loro.

Il primo a parlare di antico nelle arti figurative fu Giovanni Dondi dell'Orologio, seguito poi da Cennino Cennini che in merito a Giotto scrisse che "rimutò l'arte del dipingere da greco in latino, e ridusse al moderno", greco è lo stile bizantino, latino è

il nuovo stile portato da Giotto innovato però dallo studio dell'antico inteso come romano-latino.

Gli antichi (Greci e Romani) e i moderni (designati oggi come Rinascimentali) erano divisi da una profonda demarcazione ma anche da un lungo periodo di tempo che non si sapeva bene come chiamare: nel 600 si provò a chiamarlo "anticomoderno" ma finì con il prevalere la definizione di "media tempestas" che usiamo ancora oggi come medioevo, un età di mezzo che divide due periodi intrinsecamente legati fra loro.

Nel corso del 600 i moderni iniziarono a sentirsi "superiori" agli antichi, capaci di creare un linguaggio nuovo senza per forza rifarsi a quello antico che ormai era diventato uno dei tanti, ma fu ne 600 che si iniziò ad usare la parola "classicus".

Classicus deriva dal latino, ma in realtà aveva un significato politico-economico, designava l'appartenenza del cittadino a una classe tributaria, la più alta era la classis e i sui appartenti classici. Aulio Gellio (scrittore II sec. d.C.) usa la parola classicus per definire uno scultore, uno scrittore di primo ordine, non comprensibile al popolo, alla massa.

La parola prelevata da Gellio tornò nel 500 ma solo in riferimento a testi letterari e non era caratteristica solo dei latini e greci. Classico era un qualsiasi testo, antico o moderno, a cui poteva essere riconosciuto un valore esemplare. Certo la letteratura greca e latina erano normative per eccellenza, ma la parola classico non ne creava una categoria, restavano comunque antiche.

Era classico un testo che o rispettava perfettamente i canoni latini e greci, o che era in grado di superarli creano ex novo uno stile esemplare, una regola.

Nello stesso periodo artisti e architetti iniziarono a studiare i monumenti mutili degli antichi per creare nuovi linguaggi, non definivano classici i loro modelli ma parlavano con referenza degli antichi. In questo clima diventò importante l'antiquaria che aveva il compito di mettere insieme i frammenti di antichità.

Lavoravano insieme dunque la pratica artistica che orientava la percezione dell'antico e l'antiquaria che classificava e ordinava l'antico con spirito enciclopedico.

Tra il XVIII e XIX sec. avvenne il divorzio fra pratica artistica e antiquaria e il progetto di unificazione dell'antico era oggetto di studio solo delle università. Fu in questo momento che venne consacrato il termine classico per designare le antichità greche e romane.

La nuova cultura classica (in piena e inconsapevole consonanza con Aulo Gellio) era appannaggio solo dell'alta e media borghesia.

Sebbene si sia consolidato l'uso e il significato della parola classico nei secoli, il termine rimane ancora molto contraddittorio, nel 1958 Tatarkiewicz ne trova 4 declinazioni:

1. Di prima classe, da contrapporsi a mediocre
2. Antico greco-romano, ma anche solo riferito all'apogeo della civiltà greca
3. Uno stile storico, che si rifà ai canoni greci o latini
4. Armonioso, equilibrato

12. Il "classicismo" del "classici"

Gli antichi Greci o Romani ebbero una loro età "classica"? o gli Antichi non ebbero una loro antichità?

Queste domande non peccano di anacronismo: se è vero che nei testi latini e greci non possiamo trovare il termine "classico" nell'accezione odierna, è anche vero che l'antichità greco-romana ha elaborato una visione retrospettiva di se stessa che ha trasmesso alle generazioni successive.

La sistemazione parabolica del Winckelmann della storia greca non era una novità, altri come Ghiberti e Vasari avevano adottato lo stesso sistema. Questo perché tutti e tre avevano letto Plinio il Vecchio, che a sua volta si rifaceva a fonti greche perdute. Anche Vitruvio aveva usato lo stesso schema organizzativo biologico-parabolico per descrivere le vite di artisti e architetti.

Le fonti di Plinio erano due scrittori ma anche scultore greci del III sec. a.C. Senocrate di Atene e Antigono di Càristo. Questi due autori si collocavano in un'età discendente e dunque avevano già elaborato una visione retrospettiva della storia dell'arte greca che implicava un'ammirazione per l'antichità trascorsa, superiore in un certo senso già "classica".

Questo paradigma biologico-parabolico trova le sue origini in Aristotele: la descrizione di una particolare disciplina veniva inserita in un modello di narrazione storica, evoluzionistico che prevedeva una nascita, una fase di ascesa, l'apogeo e la decadenza.

[Es. la descrizione di Aristotele dello sviluppo della tragedia]

Un discepolo di Aristotele Dicearco di Messina riprende il modello di narrazione storica aggiungendo un finale catastrofico, per narrare la storia culturale della Grecia.

Plinio dunque aveva ottime ragioni per utilizzare questo modello biologico-evolutivo alla stesura della sua storia dell'arte: Dicearco di Messina e Senocrate di Atene.

Già dal IV-III sec. a.C. la decadenza di Atene ebbe un'immensa fortuna: mentre storici e retori si rifacevano a Tucidide, gli artisti si rifacevano a Policleto e Fidia, tanto che gli archeologi definiscono neoclassiche alcune statue di età ellenistica. In questo periodo si diffondono gli stili "neo-attici" e "neo-arcaici".

Questo culto del passato coinvolse anche i collezionisti romani: questi cercavano grandi opere del passato per esporle in pubblico o ancora commissionavano copie di originali greci, come il Discobolo di Mirone o il Doriforo di Policleto.

Nell'Atene del V sec. a.C., con il concludersi catastrofico della guerra del Peloponneso, si innescò un senso di decadenza delle poleis e una nostalgia del recentissimo passato. Questo rimpianto coincide con la perdita di autonomia e autogoverno delle poleis dovuto ai poteri forti dei grandi sovrani ellenistici e poi ai Romani. L'antica libertà perduta veniva associata con le grandi opere di Fidia o le grandi tragedie di Sofocle.

È nella storia politica, e non solo nella storia dell'arte e culturale, che va inquadrato il "classicismo" degli antichi.

È necessario fare ora due considerazioni:

1. Il fatto che gli stessi Antichi abbiano avuto i loro classici, abbiano innestato un culto del passato ha legittimato i moderni a ricercare il classico in un più ristretto periodo di tempo e di luogo e dunque nell'Atene del V sec. a.C.
2. L'idea di un Rinascimento dell'arte sarebbe impensabile senza il paradigma biologico-parabolico di Aristotele, tuttavia gli Antichi non misero mai a punto l'idea che la morte dell'arte potesse essere seguita da una sua rinascita. Nel 400 e 500 si dispiegano le potenzialità di questo modello dandogli una forma ciclica di morti e rinascite.

La simmetria fra antico e Rinascimento sta appunto nella dialettica morte-rinascita, ed è proprio in questo momento che si innesta un meccanismo tipico dell'Occidente per cui si legittima il presente scegliendo giusti modelli antichi, ma questo era già in seno alla civiltà antica come si può analizzare nel fenomeno delle copie.

13. Eternità delle rovine

Ernst Oswald (Die kultur der antike 1948) ha indicato la rinascita del “classico” come una forma ritmica della storia culturale europea, la sua diagnosi vede il ritorno implacabile del classico come tipico della nostra memoria culturale e impone una domanda: questa forma ritmica è peculiare solo della tradizione occidentale? E perché?

Questo tema incrocia il tema delle rovine, il rapporto dell’occidente e di altri popoli con i monumenti mutili dell’antichità. Il senso delle rovine che ogni popolo con una grande tradizione alle spalle (come India, Cina o Giappone) ha, può palesare se ci siano o meno ritorni ciclici dell’antichità.

Secondo la tradizione occidentale le rovine sono allo stesso tempo una presenza e una assenza:

- Una assenza perché la loro frammentarietà mette in luce la loro perdita di funzionalità, di utilità;
- Una presenza perché testimoniano la loro vittoria sullo scorrere del tempo, sono portatrici di eternità.

La peculiare attrazione occidentale verso le rovine probabilmente ha la sua matrice in un evento che ha segnato la storia dell’Occidente: il crollo di Roma e cioè dell’Impero Romano d’Occidente del 476 d.C. che Arnaldo Momigliano ha descritto come “una fine senza rumore di un impero”.

Sebbene in ogni popolo ci siano numero fratture e discontinuità niente di paragonabile a questa “fine del mondo antico” è accaduto in altre grandi tradizioni culturali come quella indiana, cinese o giapponese.

Wu Hung (studioso cinese) ci offre attraverso un suo studio un paragone con la cultura cinese, attraverso il quale possiamo affermare che in essa le rovine non hanno nessun ruolo.

In un genere tradizionale di poesia cinese detto huaigu, cioè lamento/meditazione sul passato, ciò che genera la meditazione è la natura. In questo genere sono riscontrabili due concetti fondamentali:

- Xu: il vuoto, la desolazione, la distruzione che però non si riferisce mai a edifici in rovina quanto a paesaggi naturali, elementi della natura vicini alla morte (es. un albero vecchio)
- Ji: tracce di qualcos’altro, personaggi del passato.

Dunque il tema del passato è affrontato mostrando elementi del paesaggio naturale piuttosto che rovine. Il pathos del tempo che passa viene affidato alla natura e non ai

segni della cultura. Gli stessi antiquari cinesi non collezionavano stele o oggetti antichi quanto ricalchi a inchiostro visto il loro interesse per la calligrafia.

La natura in decadenza evocava personaggi antichi, ma gli edifici in rovina non erano mai oggetto di riflessione. Anzi se un edificio abbastanza importante era in rovina veniva ricostruito dalle fondamenta, il più possibile simile all'antico.

La natura nella tradizione cinese è il simbolo più potente dello scorrere del tempo.

Anche nella tradizione europea occidentale la natura svolge un ruolo fondamentale, vista come forza distruttrice, ma nella percezione delle rovine. Secondo Georg Simmel (1919) la rovine è una sintesi fra natura e cultura, l'opera dell'uomo può essere percepita come un prodotto della natura.

Le rovine ci parlano del passato, dei suoi frequentatori, di chi le ha trascurate e distrutte ma anche di chi ha deciso di restaurarle per conservarne la memoria.

La tradizione dell'Europa occidentale si distingue anche da quella bizantina: sebbene nell'impero d'oriente ci fossero rovine queste non furono mai rappresentate nell'arte. Infatti i bizantini ai tempi dell'Impero chiamavano se stessi Rhomaioi (romani) e si consideravano legittimi continuatori dell'impero romano e dunque questo senso di continuità tolse alle rovine il pathos del passato, non era stato percepito un trapasso di età.

Paragonabile alla fine del mondo antico in occidente è la caduta degli imperi precolombiano in Messico e in Perù, le cui rovine sono state riportare a giusta dignità nella memoria storica solo poche generazioni fa.

Eppure in queste culture non c'è la stessa percezione della rovina che abbiamo noi in occidente: la ragione è opposta a quella per l'impero bizantino, se in quello c'è stato un eccesso di continuità in questi c'è stato un eccesso di discontinuità.

La brusca emarginazioni di questi popoli dopo la loro conquista impedì loro di esprimere una nostalgia verso il passato.

Il recupero delle rovine di questi popoli antichi non è dato da un sentimento indigeno quanto da un sentimento esogeno, in un'ottica europea.

Dunque il senso delle rovine è una peculiarità europea della cultura occidentale, è lega non tanto alla fine dell'Impero Romano di Occidente quanto all'equilibrio fra discontinuità e continuità con esso e alle mille tracce della sua cultura che riscontriamo ancora oggi nella nostra.

Nella nostra civiltà domina il pathos delle rovine, la rinascita di esse e del classico è indispensabile per la loro memoria.

14. Identità e alterità

Nel corso del 900 è opportuno isolare e analizzare due distinti visioni del “classico” che non nacquero in opposizioni ma oggi ci sembrano contrapposte:

1- Tendenza a-storica: vede nel “classico” un inalterabile e immutato sistema di valori universali;
2- Tendenza storicizzante: distingue i vari momenti della cultura classica sia cronologicamente che in merito a relazioni interculturali, ne evidenzia le contraddizioni e rotture.

Fra le due guerre mondiali queste due tendenze opposte continuano a perpetuarsi, la tendenza a-storica si manifesta nelle architetture dei totalitarismi soprattutto in Italia e Germania. Si tratta di una tensione (semplificata) verso l’autentico innestata in un contesto nazionalistico. Il classico è un serbatoio di forme e valori manipolabili e usufruibili a piacere, viene visto come uno strumento per guarire la modernità dal suo movimento caotico, il classico è ordine, diventa una forma aggiornata in competizione con il modernismo.

Albert Speer (architetto personale di Hitler) concepiva progetti ad hoc per un regime che doveva essere millenario ma prevedeva anche come poi sarebbero state le loro rovine, che valore avrebbero assunto.

Lo studioso di storia culturale Aby Warburg si pone alla tendenza opposta, quella storicizzante del classico. È importante che Warburg si interroga sul classico non da classicista ma da studioso del Rinascimento. La domanda che si pone è in quale modo il classico potesse morire e rinascere sempre sotto spoglie diverse in un processo strettamente legato al divenire storico.

Warburg si chiedeva per quale motivo le forme espressive dell’arte classica potessero essere dimenticate per secoli o usate senza capirne il significato per poi riacquistare nuovamente significato per opera di una artista.

Questo processo stava per Warburg in un atto di immedesimazione che implica una riscoperta di significato dietro la rigidità di una formula ormai fuori uso.

Secondo Warburg le formule espressive create dagli antichi hanno un nucleo intimo creativo, ed è grazie a questo, anche se nascosto, che queste formule possono essere riconosciute e rimesse in circolazione dallo sguardo di un artista, mosso da una sorta di pulsione etimologica.

Questa ricerca era tanto radicale anche perché metteva a paragone la cultura classica con altre, non necessariamente in contatto con essa. Ciò che interessava

Warburg era cogliere il nocciolo dell'esperienza estetica umana che rimane invariato per anni, che è peculiare dell'uomo e che spiega dunque i vari rinascimenti dell'arte antica non solo classica ma anche di altri popoli. E quindi comprendere la natura stessa di ciò che chiamiamo arte.

Warburg trova un'affinità fra l'antica Grecia e la cultura Amerinda confermando che il meccanismo di rinascita non si trova nell'interculturalità ma nella natura umana.

15. Futuro del "classico"

In ogni sua incarnazione il "classico" riflette di volta in volta un progetto e dunque questo può servire per comprendere coordinate e implicazioni di ogni sua rinascita.

Per esempio il dualismo dell'arte romana riflette l'opposizione storiografica fra un Medioevo lontano dai "classici" e una loro rinascita.

La scuola viennese di fine 800 (Wickhoff e Riegl) rivalutano l'arte romana a partire dal suo poi, e fu rispetto al suo rapporto con il classico che l'arte romana finì con il ricoprire due ruoli opposti:

1. Base e fondamento dell'arte medievale
2. Fonte privilegiata a cui attingere norme e modelli, ipostasi (ciò che sta dietro il fluire, ciò che sta nascosto) visibile di quell'integra "classicità" vista all'inizio come un blocco greco-romano da cui poi l'arte greca si è distaccata per opporsi a quella romana.

Le oscillazioni e estensioni del significato di "classico" non mettono mai in dubbio la sua esistenza quanto la sua identità.

Se è possibile far rinascere il classico sempre in modi diversi, a volte opposti, è perché vengono ricondotti al classico valori universali come la perfezione, l'armonia, l'equilibrio, la grazia, la naturalezza. Valori presi come perpetui, atemporali ne viene rinnegata la loro natura storica.

La pretesa attualità del classico è frutto di usi e abusi ma è anche data per scontata ritenendola "pre-ideologica". Karl Marx ritiene l'arte greca non fosse in rapporto con lo sviluppo della sua società ed è per questo che ancora oggi ci procura godimento e si presenta come un modello inarrivabile.

La concezione di universalità dell'arte greca è tanto più forte quanto diminuisce la consapevolezza del processo storico che l'ha creata. È proprio in nome del valore paradigmatico e a-temporale dell'arte greca che questa ha finito per essere identificata come la radice comune dell'Occidente.

Hegel: “al nome Grecia l’uomo colto europeo si sente subito in patria”

In un momento storico in cui il posto del “classico” nei percorsi educativi è sempre più marginale è più facile perpetuare lo stereotipo del “classico” come universale, a-temporale, perfetto, irraggiungibile e soprattutto come culla dell’Occidente in quanto sono sempre meno le persone che ne parlano con cognizione di causa.

Quest’immagine del “classico” si intreccia con la concezione di un Occidente dinamico contrapposto a un Oriente statico. La cultura classica non è solo eurocentrica ma legittimante della presunta superiorità della cultura occidentale rispetto al resto del mondo e dunque delle sue politiche colonialiste, annessionistiche e della soggezione economico-culturale.

Viene trasposta l’opposizione “classica” Greci-barbari in Occidente-altri.

È ovvio che questa reductio ad unum dell’antichità classica la banalizza e svuota di significato, nel momento stesso in cui la si dichiara superiore.

Attualmente dunque il classico è diviso fra la cultura “comune” che lo vuole eterno e immutabile e la comunità degli studiosi che ne vogliono indagare le varie sfaccettature, contraddizioni ma soprattutto i suoi debiti con altre culture.

Claude Levì-Strauss in un suo scritto (1956) vede nel Rinascimento una “prima forma di etnologia” poiché si capì che nessuna civiltà può pensare a se stessa se non si serve di altre culture come termine di paragone. La rinnovata presenza dell’antico costituisce una tecnica di straniamento.

Al nascere di questa prima etnologia secondo Levì-Strauss seguì un’estensione del primo umanesimo:

1. All’inizio ci fu lo studio degli Antichi e quindi di un altrove temporale
2. Poi delle culture extraeuropee e dunque di un altro spaziale
3. E alla fine un rinnovato interesse per le culture “primitive”

Levì-Strauss dunque considera il confronto con gli Antichi come una antropologia latente. La sua è la tesi declinata in senso antropologico di Hoswald sulla forma ritmica della storia Occidentale.

Nella tesi di Strauss il classico fa parte delle culture altre con cui l’Occidente si pone a confronto, e dunque non è inteso come insindacabile cultura fondante dell’Occidente.

Vale la pensa studiare il classico proprio perché sta al limite tra identità e alterità, sia perché lo sentiamo nostro ma anche diverso da noi, sia perché è intrinseco nella cultura occidentale sia perché ci apre le porte a culture altre.

Se questo è vero la fondazione degli studi classici dovrebbe proporre uno studio di esso proiettato al futuro, ma per fare ciò è necessaria un'unità delle scienze dell'antichità cercando di eliminare l'eccessiva segmentazione.

Si possono indicare tre principali indirizzi dello studio del classico:

1. Il classico dovrebbe essere considerato come piattaforma di origine delle culture vernacole dell'Europa modrna, tenendo sempre in considerazione la sua "forma ritmica"
2. L'età "classica" greco-romana può essere vista come un enorme esperimento di globalizzazione economico-culturale che culmina con i secoli centrali dell'impero. Questo significa che la storia culturale classica può essere spunto di comparazioni, paragoni, analisi con il contemporaneo. La civiltà Antica è in realtà piena di influssi di altre culture che ci hanno reso Europei.
3. Il classico può e deve essere la chiave di accesso per il paragone con culture altre ma in senso globale. È solo in senso globale, nella consapevolezza dell'esistenza di altre culture con un patrimonio di testi e immagini simile a quello classico, che si possono analizzare i momenti di interscambio culturale.